



Arte|logie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

5 | 2013

Femmes créatrices en Amérique latine : le défi de synthétiser sans singulariser

Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)

Gloria Cortés Aliaga



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/5341>

DOI: 10.4000/artelogie.5341

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Gloria Cortés Aliaga, «Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)», *Arte|logie* [En línea], 5 | 2013, Publicado el 16 octubre 2013, consultado el 01 septiembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/5341> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.5341>

Este documento fue generado automáticamente el 1 septiembre 2021.

Association ESCAL

Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)

Gloria Cortés Aliaga

Espejito, espejito

En 1987-1988 la artista norteamericana Carrie Mae Weems presenta su obra "Mirror, Mirror", de la serie *Ain't Jokin'*, una narración visual en la que una mujer afroamericana se exhibe frente a un espejo cuestionando a través de su propia imagen, los roles de género, sociales, raciales y políticos. Parodiando la escena del famoso cuento de niños, la mujer pregunta:
'MIRROR, MIRROR ON THE WALL, WHO'S THE
FINEST OF THEM ALL?'
THE MIRROR SAYS, 'SNOW WHITE, YOU BLACK
BITCH,
AND DON'T YOU FORGET IT!!!'¹

- 1 Mae Weems realiza la pregunta incómoda y obtiene la respuesta menos deseada sobre la identidad femenina. Acción que no solo cuestiona las relaciones de género, sino también el cuerpo social desde el que se instala. El espejo responde en función de las estructuras compartidas de la dominación, los estereotipos, la segregación, el ocultamiento y su asimilación desde lo simbólico. La subversión de la artista frente al canon, sobre el ideal de belleza, se relocaliza además en su lectura marginal como afroamericana y en la búsqueda de la auto recuperación de las identidades alternas.
- 2 "Ni moza sin espejo, ni viejo sin consejo" dice un viejo dicho anónimo que pone en acción la persistencia de la búsqueda fiel del reflejo femenino, aunque ilusoria al mismo tiempo, que exalta el significante *mujer* en el significado del *espejo*. En esta identificación imaginaria, en este registro simbólico al que alude Lacan en el estadio del

espejo, se constituye la imagen del cuerpo *propio* a través de la existencia y el reconocimiento de un *otro*. Pero la histórica relación de la mujer frente al tocador con los pintores modernos, parece, de un momento a otro, cambiar de giro en el instante en que las mujeres instalan su propia visión, su auto reconocimiento, el descubrimiento del cuerpo como contra respuesta al discurso impuesto.

- 3 Y si Mae Weems cuestiona violentamente el canon con “Mirror, Mirror”, Elmina Moisan (1897-1933), una joven pintora chilena, realiza su propia acción subversiva casi 70 años antes con su “Coqueta”, obra presentada en el Salón Artístico Femenino en 1916 y ganadora de la primera medalla en el Salón de 1919 (Fig. 1). “Un cuadro lleno de ternura y delicadeza” según lo describe el crítico de arte Nathanael Yañez Silva en la *Revista Zig-Zag* (YAÑEZ SILVA, 1920), donde se presenta a una pequeña niña frente al espejo de un tocador. Contrario a la dulzura expresada por el crítico, la obra invita a repensar la identidad de los espacios donde se construyen y afirman los sistemas de representación. Imágenes similares fueron difundidas por pintoras modernas como Berthe Morisot con “Psiquis” (1876), donde la artista retrata a su hija adolescente frente al espejo, aludiendo al despertar de la sexualidad, según lo señala Griselda Pollock (Pollock en CORDERO, 2007 : p. 275).

Fig. 1. Elmina Moisan, “La coqueta” (1916) Revista Pacífico Magazine, Santiago, 1919



Archivo Biblioteca Nacional, Santiago, Chile

- 4 Se trata de la dialéctica de la opresión erótica, en la que Moisan y Morisot se sublevan al estereotipo promocionado por los pintores masculinos cuestionándolo abiertamente al sustituir a la mujer adulta y sensual, la *stunner* moderna o la *femme fatale*, por una niña o adolescente en pleno reconocimiento de su sexualidad. Gesto que es reappropriado y desplazado por Mae Weems a la actualidad poniendo en entredicho las cuestiones sobre el género y la raza. Es decir, la continua guerra contra el canon, contra la *mujer creada*.
- 5 El espejo y el cuarto de baño, los espacios íntimos femeninos por excelencia, apelan a elementos terrenales y sensuales, transformándose en una especie de panóptico donde la mirada masculina *vigila* y *castiga* -aludiendo a Foucault- y el cuerpo se transforma en el elemento desde el cual se priva de libertad a la vigilada. Este ejercicio de poder es revertido por las pintoras, al asumirse como objetos, pero al mismo tiempo, reconocerse como sujetos (KIRPATRICK, 2003: pp. 226-228). La misma Elmina Moisan vuelve a realizar otra obra, “Interior” (sin fecha) en la que retrata a una mujer en su

aseo personal. Sin duda, en este territorio íntimo coinciden las historias de muchas mujeres y su localización en las escenas locales. No solo desde las temáticas que comparten, sino también desde su tratamiento historiográfico y la homogeneizadora visión de la crítica de arte respecto de la producción de estas artistas.

- 6 En Chile, comparten espacio con sus compañeros varones, participando en las mismas exposiciones y salones, viajan becadas a Europa y se relacionan con los mismos maestros, sin embargo no acceden a las mismas condiciones de formación artística. Un ejemplo de ello es el impedimento y las dificultades que presentan a la hora del estudio al natural. Ello les valdrá, la mayoría de las veces, críticas negativas sobre las composiciones en las que incorporan el cuerpo humano, ya que “(...) distan mucho de la calidad legítima de sus frutas y flores” (RAYGADA, 1937: p. 7) o bien, serán cuestionadas respecto de la autoría de sus obras, como es el caso de la escultora Rebeca Matte (1875-1929) y su obra “Militza”, presentada en el Salón de 1900. Polémica que ponía en cuestión la participación de *señoritas aristocráticas* en los salones nacionales, como también la posibilidad que tenían las mujeres de alcanzar obras de excelencia.
- 7 Pero el desarrollo inédito hasta entonces de un importante número de mujeres que se incorporan a la vida cultural, marcará el auge de las primeras dos décadas del siglo. La independencia del pensamiento, de la libertad creadora y la expresión de las ideas, por ende, del espacio público se apropian de un grupo de mujeres ligadas, especialmente, a la literatura. Mientras que por otra parte, mujeres de clase media laica se insertan activamente en las preocupaciones sociales, en la búsqueda de identidades y de sus lenguajes simbólicos. La modernidad trae consigo una redefinición de la identidad de género, traducida a su vez en prácticas relativas al cuerpo, como la vestimenta o la posición que ocupan en el ámbito o acción a la cual deciden adscribirse como medio de reconocimiento. Es este caso, el ejercicio de las bellas artes.
- 8 Durante los primeros treinta años del siglo XX podemos encontrar un importante número de pintoras y escultoras que participan activamente en los salones nacionales y en las exposiciones individuales y colectivas. Sus nombres quedan registrados en los catálogos y notas de prensa, pero han sido violentamente invisibilizadas por la historia del arte chileno.² Este hecho ha impedido un estudio sistemático sobre los repertorios de imágenes desarrolladas por las artistas chilenas, y que se vio potenciado por el ejercicio de una crítica de arte que consideró el desarrollo de la creación femenina desde el análisis de las diferencias de género, demeritando el carácter universal de la obra producida por las mujeres o bien, anulando la participación individual de las mismas, relegándolas a una categoría más dentro de las Bellas Artes. La mayor de las veces tratadas en bloque, sus obras serán juzgadas desde lo meramente descriptivo, las sensibilidades asignadas a su género y las asociaciones masculinas en las que se insertan.
- 9 En este ejercicio de recuperación de la memoria, indagaremos en las huellas que trazaron en sus obras y sobre las cuales podría reconocerse las marcas de identidad de este grupo de mujeres creadoras. Una conquista de la época moderna, al decir de Celia Amorós, por cuanto rescata “la configuración autónoma del yo, su capacidad creativa y de reflexión crítica” (Amorós en CISTERNA JARA, 2005). Es en este contexto donde aparece el cuerpo, el desnudo femenino como una herramienta de identificación y apropiación de un lenguaje que las autodesigna. Ahora bien, la representación alternativa de la mujer fuera del constructo tradicional, no es exclusividad de la

producción femenina, pero en el caso particular de esta generación de pintoras, corresponden a un proceso de negociación, por una parte, y de autonomía, por otra.

- 10 El caso de Sara Malvar (Sara María Camino Malvar, 1894-1970), escritora, pintora y una de las mujeres más destacadas en el ejercicio crítico en la década del '20, es particularmente interesante en este contexto. Sara es esposa del también pintor y teórico José Backhaus, miembro de la Colonia Tolstoyana –un interesante ejercicio artístico-comunitario liderado por el escritor Augusto D'Halmar entre los años 1904 y 1905-³ y con quien se traslada tempranamente a París. Es también amiga del poeta Vicente Huidobro para quien pinta una versión del famoso “Moulin” y un boceto de su poema *Paysage*. Tras la muerte de Backhaus en 1922, regresa a Chile y colabora en el diario *La Nación* junto al destacado escritor y crítico Álvaro Yáñez, conocido en adelante como Juan Emar. Es aquí cuando adopta el nombre de Sara Malvar, renunciando al apellido paterno e incorporando el pseudónimo de Riana Fer, proveniente del dicho francés *rien à faire* (LIZAMA, 2011: pp. 48, 49).
- 11 El ejercicio de renuncia que hace Malvar se opone diametralmente al convencionalismo y a la reproducción del linaje, proponiendo una nueva articulación identitaria. Nada excluye la posibilidad de que otras artistas reafirmaran también su genealogía femenina a través del uso de su apellido materno, lo que representaba un importante cambio en las relaciones de género. Algo que también señala Mariza Correa en su texto “Género y Genealogías” donde menciona las complicadas relaciones establecidas entre algunos artistas del grupo Bloomsbury en Inglaterra, en el que detrás de aparentes genealogías clásicas, se esconden *linajes femeninos* ocultos en los nombres masculinos que los encabezan (CORREA, 2012: p. 197).
- 12 En este proceso de reconocimiento y de constitución de un cuerpo social que permitiera luchar contra los espacios simbólicos masculinos para estas productoras femeninas, aparece el desnudo como una alternativa, un referente que actuara frente la inexistencia de una tradición, de una genealogía que las representara. Enfrentadas a los prejuicios respecto a su género y, por ende, al desarrollo de obras evaluadas desde una *manera femenina*, el canon comenzó a ser cuestionado a través, por ejemplo, del rescate de valores relativos al orden matriarcal o al rechazo de la tradición académica. Un canon que se encontraba en manos de un grupo de intelectuales relacionados con prácticas liberales/conservadoras provenientes del siglo XIX. Muchos de ellos traspasaron la barrera cronológica hasta alrededor de 1935, extendiendo los discursos paternalistas sobre el arte que consideran la *diferencia* como un rasgo distintivo en la producción artística entre mujeres y hombres. “Los varones (...) ni sienten ni dejan en el espíritu de sus obras de arte un rasgo bien netamente masculino”, señalaba la *Revista de Arte* en 1936. Es desde aquí donde opera, oficialmente, la inclusión y la exclusión en el campo de la representación. Es decir, es desde este espacio desde donde se establecen, simbólicamente, jerarquías y valores sobre la producción femenina desde lo que se consideraba *defectos* o *faltas de rigor y estilo*.
- 13 Artistas como Emma Formas de Dávila (1886-ca.1959), una joven discípula de la Academia, comienza a distinguirse en los salones nacionales por los géneros del paisaje, el retrato y, especialmente, la figura humana en la cual sobresalen desnudos femeninos *interesantes*, como “Joven con cántaro”, “Desnudo” (1920) y “Desnudo al pastel” (1920). Esta última obra nuevamente rescata la figura femenina frente al espejo, que se observa y contempla desde su propia desnudez.

- 14 También Dora Puelma de Fuenzalida (1898-1972), pintora, escritora, corresponsal de la *Revista Pro Arte*, directora de *Mundo Social* y de la Sociedad Artística Femenina y socia fundadora de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, desarrolla una serie de desnudos “amorosamente tratados y originales” (RAYGADA, 1937, p. 7), obras que se repiten en Ana Cortés, María Fuentealba y Chela Aranís, entre tantas otras. Las escultoras, en tanto, deberán abordar el cuerpo desde posturas y posiciones que eviten la posibilidad del escándalo, como la ítalo-argentina residente en Chile, Luisa Isella (1886-1942) en su obra “Antes del baño” (1909). Cuerpos contorsionados para evitar ser observados, telas que cubren sutilmente el sexo y manos que ocultan, serán los recursos más utilizados para el cuerpo velado: el cuerpo vestido es un cuerpo virtuoso, mientras que el cuerpo desnudo pertenece al espacio íntimo y erótico, con el que algunas escultoras transgredirán las normas sociales, apropiándose de los espacios femeninos en bustos de mujeres, escenas alegóricas o monumentos asociados al dolor y la muerte (Figs. 2 y 3). Pero quedan reclusas de la configuración de cuerpos masculinos desnudos, especialmente en el ámbito de los monumentos públicos, ya que significa incluir a las mujeres en las cuestiones del Estado y su representación simbólica.⁴

Fig. 2. Hansi Miller, “Busto” (1936) *Revista de Arte*, Santiago, 1936



Archivo Biblioteca Nacional, Santiago, Chile

Fig. 3. Rebeca Matte, 'Dolor' (1913-1922), Cementerio General, Santiago, Chile



Fotografía de la autora

- 15 Diversos discursos asociados a miradas esencialistas, ponían de manifiesto que el *feminismo* debía constituirse en “un sistema que tendiera a que la mujer se preparara mejor para desempeñar cumplidamente los deberes propios del sexo”. Y que, por lo tanto, *hominismo* era el término correcto para definir este interés que manifestaban las nuevas mujeres por acercarse al mundo masculino y sus derechos (ASTORQUIZA, 1910). Estos enunciados coincidían con las teorías del filósofo austriaco Otto Weininger que postulaba en su “Emancipated Women” (1906), que la mujer debía renunciar a su condición de género si aspiraba a cualquier tipo de crecimiento social, estético o político, presuponiendo, con ello, un gran desarrollo de su masculinidad (Weininger en CORTES, 2001: p. 209). Posturas influenciadas por el *psicoanálisis* -desde Jung a Campbell- analizarán, en tanto, la autocontemplación femenina desde los arquetipos femeninos. Uno de ellos será la histérica que supone, según Alba del Pozo, un ofrecimiento de placer visual en el que, de manera aparente, la mujer queda como un cuerpo vacío, ambivalente y performático, pero que ejerce, al mismo tiempo, su capacidad de *sujeto deseante* (DEL POZO, 2011: p. 7).
- 16 De esta manera, el cuerpo femenino “vinculado a la emergencia de la ciudad moderna”, se constituye en una “zona de inestabilidad, fuente de corrupción y contagio”, pero que puede constituirse también en un espacio de subversión (Felski en DEL POZO: 2011: p. 12). La histérica busca, a través de la imagen de su cuerpo, la pregunta por la feminidad, por el lugar de lo femenino. Frente al espejo, ella venera “el misterio de la Otra mujer, que detenta el secreto de lo que ella es (...) ¿Qué nos dice la histérica con sus síntomas corporales? El cuerpo de la histérica habla mediante sus sufrimientos, sus conversiones, por no decir su singularidad de sujeto” (FARÍAS, 2010). Si tomáramos este axioma como indiscutible, las obras de pintoras como Herminia Arrate (1896-1941) y Henriette Petit, o Ana Enriqueta Petit Marfant (1894-1983), se enfocarían al deslizamiento del cuerpo en donde predomina la ausencia del goce. Lo cierto es que estas obras dialogan con un desnudo que evidencia otro tipo de mujer que, a su vez, dialoga con otro tipo de sexualidad, subvertida y hasta resistida. Imágenes sombrías, de mujeres que ocultan sus rostros o aparecen reclinadas con miradas ausentes, cuerpos

doblegados y cansados (Figs. 4 y 5). ¿Por qué estas mujeres oscuras perturban tanto al diálogo con lo masculino? Porque dejan de tener sentido frente a su concepción primaria: la sensualidad, el deseo y el erotismo. Pero esta mirada androcéntrica y falocéntrica sobre el cuerpo femenino, se contrapone a los procesos creativos ligados a la búsqueda de identidad. “No se nace mujer: se llega a serlo”, declaraba Simone de Beauvoir en “El segundo sexo” (1949), sobre la construcción social de la idea de género, que se complejiza a la hora de definir identidades femeninas localizadas fuera del orden.

Fig. 4. Henriette Petit, 'Resignación' (sin fecha)



Colección Particular, Santiago, Chile

Fig. 5. Herminia Arrate, 'Figura de espalda' (sin fecha)



Colección Particular, Santiago, Chile

- 17 Laura Rodig (1901-1972), por ejemplo, se centrará en la creación de figuras femeninas masculinizadas, gruesas, desprovistas de pechos, con puños cerrados y combativos

(Fig. 6). Estos rasgos de la modernidad femenina permiten ejercer un centro diferente en la esfera de lo privado, es decir, una deconstrucción de la sexualidad y de su función reproductiva, la recuperación de la autonomía y la denuncia de las relaciones intrincadas en la sociedad moderna. Es decir, nuevos modelos femeninos que aparecen en escena ligados a ámbitos de la bohemia, de lo masculino, de identidades sexuales alternas. Se trata de las relaciones de espacio y lugar en la construcción de un escenario artístico moderno en función de las relaciones de poder, en el que hombres y mujeres configuran sus experiencias y se determinan la pertenencia, la segregación y/o la exclusión de los sujetos sociales y su condición genérica. Se convierten, así, en productoras de nuevos significados.

Fig. 6. Laura Rodig, Serie 'Mujeres junto al mar' (1937?) Revista de Arte, Santiago, 1937



Archivo Biblioteca Nacional, Santiago, Chile

Todas íbamos a ser reinas

- 18 Es muy probable que la exclusión femenina de las instituciones políticas y culturales defina un rasgo particular en la modernidad de las artistas chilenas: la condición de no-ciudadano potencia que estas mujeres se adentren en territorios políticos en los que el cuerpo y la condición femenina aparezcan, subterráneamente en contraposición a los temas de nación, tan difundidos en la época. Si a ello sumamos el desarrollo de una vanguardia estrechamente ligada al ámbito universitario y bohemio, círculos predominantemente masculinos donde se construye la identidad artística local, podemos concluir que las mujeres tendrán un restringido o marginal acceso a estas discusiones. La aparente permanencia de los modelos de feminidad tradicional, permite sin embargo distinguir rasgos de identidad propios. Reivindicarse como productoras ante un escenario predominantemente masculino, resultó ser un desafío para las mujeres que accedieron a las prácticas artísticas en el primer tercio del siglo XX.⁵
- 19 La utopía femenina del poema de Gabriela Mistral "Todas íbamos a ser reinas" (1938)⁶, abre puntos de reflexión escindida sobre la libertad y la autonomía de estas mujeres modernas, sobre los estereotipos, los fracasos y las decisiones sobre la vida y el amor:

Todas íbamos a ser reinas (...)
 Lo decíamos embriagadas,
 y lo tuvimos por verdad,
 que seríamos todas reinas
 y llegaríamos al mar. (MISTRAL, G. (1938): "Todas íbamos a ser reina" en Tala,
 Editorial Sur, Buenos Aires.)

- 20 El cuestionamiento de las bases, señala Cordero, las formas de diálogo que adquieren estas creadoras con la vida personal, la maternidad, su propia corporeidad evidencian la diversidad de experiencias e identidades sexuales que se presentan en estas mujeres (CORDERO, 2007 : p. 6). "La pintura constituye para mí la mayor preocupación –que comparto naturalmente- con mi vida de hogar", señala Judith Alpi (Alpi en entrevista con TAPIA CABALLERO, 1926). Pero lo cierto es que abandonar el oficio por la familia, cuidar a los hijos o la escasez económica, son condiciones a las que deben enfrentarse cotidianamente las artistas durante este período. Algunos ejemplos emblemáticos son la renuncia de Rebeca Matte al ejercicio de la escultura tras la muerte de su hija Lily; o el hecho que Henriette Petit trabajara como enfermera en el Hospital Rouselle de París para enfermos mentales mientras Luis Vargas Rosas, su marido, desarrolla su proyecto artístico.⁷ Sin duda, esto condiciona su ausencia en los salones o la continuidad de una producción sostenida en el tiempo que les permita circular en el mercado o en las exposiciones.

Todas íbamos a ser reinas,
 y de verídico reinar;
 pero ninguna ha sido reina
 ni en Arauco ni en Copán... (MISTRAL, G. (1938): "Todas íbamos a ser reina" en Tala,
 Editorial Sur, Buenos Aires.)

- 21 Continúan los versos de Mistral, reafirmando el difícil proceso al que se enfrentan las mujeres de su época. El espacio doméstico al que se vieron relegadas por siglos, comenzaba a verse modificado poco a poco a través de la aparición pública de mujeres periodistas, escritoras y artistas que se instalaban en los debates sobre la condición femenina y sus derechos civiles y políticos. El agotamiento de los modelos culturales abría una oportunidad de ampliar el espacio privado hacia la incorporación del espacio público, pero aun con limitaciones sociales, legales y políticas que les impedían la participación activa, incluso en las prácticas artísticas. Un ejemplo de lo anterior es la inhabilitación en la firma de contratos o recepción de premios, en las que debían ser representadas por un familiar masculino, como es el caso de Celia Castro, las hermanas Aurora y Magdalena Mira y Luisa Isella. Ello revela que si bien la Academia les permitió integrarse a las enseñanzas regladas del arte, la sociedad las mantuvo en un espacio y estado de marginación respecto al oficio que desempeñaron.⁸
- 22 Una de las herramientas más interesantes en el reconocimiento de estas personalidades únicas, recae en los retratos y autorretratos de estas artistas. La joven pintora Emma Formas presenta al Salón de 1919 su "Autorretrato" donde aparece de medio cuerpo, con el pelo recogido y desordenado, vistiendo la bata del pintor y mirando desafiante al espectador mientras sostiene un pincel (Fig.7). La ruptura del canon hasta entonces definido sobre la representación de lo femenino, el uso de una iconografía irreverente, el cuestionamiento sobre el ideal de belleza, entre otros, marca un paso definitorio entre el arte producido por las mujeres hasta entonces.

Fig. 7. Emma Formas, 'Autorretrato' (1919) Revista Pacífico Magazine, Santiago, 1919



Archivo Biblioteca Nacional, Santiago, Chile

Fig. 8. Lily Garafulic y sus 16 profetas de la Basílica de Lourdes (Quinta Normal, Santiago)



Revista Life, Nueva York, 1946, fotografía de Eliot Elisof

- 23 Los autorretratos abundan en esta generación de pintoras: las hermanas Aurora y Magdalena Mira, Laura Rodig y Judith Alpi, Emma Formas, María Teresa Gandarillas, Chela Aranís y Raquel Armanet, entre tantas otras, se revelan con actitud y reafirman su espacio en el escenario público del arte al representarse como artistas. Mientras otras utilizarán la potencia del rostro como espacio de poder, como Judith Alpi, Matilde Pérez, Carlota Godoy y Chela Aranís. En este sentido, las escultoras Luisa Isella y Lily Garafulic (1914-2012) realizan un gesto subversivo respecto a la personalización objetiva de la identidad femenina. Mientras la primera se retrata en la figura de la Libertad del monumento a los caídos del 25 de mayo en Argentina, la segunda lo hace en una figura masculina, adquiriendo la personalidad de San Juan Bautista en la Basílica de Lourdes (Fig. 8).

- 24 El sentimiento genérico que aparece en estas mujeres en la necesidad de registrarse como sujetos en un nuevo rol social en el escenario artístico, facilita la producción incansable de retratos de mujeres realizados por mujeres donde es posible establecer diálogos íntimos entre las retratadas y sus autoras. Numerosos son los casos de estas creadoras retratando a sus compañeras y amigas de taller que permiten configurar un corpus de representación y exploración de la corporalidad, del espacio psíquico y simbólico de sus compañeras. Pero son, quizás, los más sobresalientes los que realiza Judith Alpi (1893-1938) sobre Laura Rodig y que revelan la compleja personalidad de la escultora. En 'Retrato de Laura Rodig' (1915) la imagen perturbadora y enigmática, fuerte e inquietante de la artista, presentada en un primer plano, condice con su activa militancia política y rebeldía puesta a toda prueba (Fig.9). No solo es desvinculada tempranamente de la Academia, a la que luego es reincorporada, sino también es quizás una de las pocas artistas que se presentan como activista feminista. Rodig participa en el Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH) asociado al Frente Popular, siendo un eje importante para la campaña presidencial de Pedro Aguirre Cerda y el apoyo femenino. Pero en el "Retrato de la escultora Laura Rodig" (sin fecha), la misma Alpi presenta a la artista en su taller frente a un busto de niña. La actitud subversiva se expresa esta vez en la mirada distante e indiferente de la escultora (Fig. 10) que parece obviar la presencia de un espectador. Una mujer de carácter que debió enfrentar muchas oposiciones y dificultades, especialmente tras su ruptura con Gabriela Mistral.

Fig. 9. Judith Alpi, 'Retrato de Laura Rodig' (1915)



Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

Fig. 10. Judith Alpi, 'Retrato de la escultora Laura Rodig' (sin fecha)



Pinacoteca Universidad de Concepción, Concepción, Chile

- 25 Los retratos de Rodig muestran la doble faceta de una mujer que transgredió las normas sociales en más de un sentido. Su condición sexual la ubica, también, en un nuevo espacio de disidencia. ¿Cómo localizar en los cánones tradicionales a las mujeres que rompen con los estereotipos patriarcales? La presencia de mujeres que no se reconocen en los roles asignados por la sociedad, como el matrimonio o la maternidad, se constituyen en una amenaza al modelo político y social. Al revisar el repertorio de imágenes de esta generación de artistas podemos inferir un gesto de ruptura, iconoclasta inclusive, en la ausencia generalizada de *maternidades*. No es clara la intención de este gesto, sin embargo podemos inferir que se trata de una inversión de los roles, asumiéndose ellas mismas como sujetos más allá de los estereotipos femeninos. Es quizás, en la pintura intimista donde afloran más claramente la rebelión y la desacralización del cuerpo como unidad reproductiva, desligándose del que había sido considerado el único rol que les proveía la sociedad: el ser madres. Rechazo que no condice con las políticas públicas que se llevan a cabo en Chile en estas décadas respecto a los derechos de las madres obreras, por ejemplo. Lo que Foucault establecía como “el encubrimiento de las relaciones de poder concretas por medio de las cuales se crea el tropo del cuerpo materno”, se transformaba ahora en una resistencia al sistema de sexualidad tradicional (BUTLER, 2007 : p. 194).
- 26 Algunas excepciones son Inés Puyó (1906-1966), o Dora Puelma, quienes abordan la temática de la madre y el hijo en diversas oportunidades. También lo es Rodig, aunque sus maternidades están compuestas por sujetos femeninos provenientes del mundo indígena o popular, trasladándose con ellas a una de las tantas otredades ocultas. Su obra “Maternidad” (1925) presentada al Salón de Otoño de París, fue calificada como una figura *doliente* por Laura Jorquera en 1927, en la que se apreciaba una “abatida figura de mujer india con su hijo dormido en los brazos” (JORQUERA, 1928: p. 48), resaltando la rudeza de las líneas, el vigor y atrevimiento de la obra de la escultora (Fig. 11). Es probable que la militancia política de Rodig potenciara el recurso artístico de madres

indígenas y mestizas, ya que el MEMCH promovía el derecho a la maternidad y el cuidado de la mujer y los infantes.

Fig. 11. Laura Rodig, 'Maternidad' (1925) Revista Zig-Zag, Santiago, 1925



Archivo Biblioteca Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile

Fig. 12. Laura Rodig, 'La fuente y sus mujeres' (París, 1928)



Museo Bellas Artes Palacio Quinta Vergara, Viña del Mar, Chile

- 27 Las influencias recibidas del muralismo mexicano, cuando viaja con Gabriela Mistral en 1922, le permite incorporar raíces indigenistas que caracterizarán el paso de sus obras, tanto en escultura como en pintura con su famosa "La fuente y sus mujeres" (Fig. 12). Estética que no es repetida por otras artistas chilenas, quienes se concentran en el retrato de su entorno o de mujeres populares, pero nunca en el espacio indígena. Elementos de los pueblos originarios se retomarán tardíamente en las esculturas de Teresa Pinto y Marta Colvin como estrategias creativas y fuentes de inspiración.
- 28 Esta iconografía mestiza y sexogenérica, o este cuestionamiento de la determinación de la sexualidad y el género que amplía los límites habituales, permite a mujeres como Rodig, desde la pintura y la escultura y a Gabriela Mistral, desde la literatura,

adscribirse a un proyecto moderno latinoamericano, constituyéndose en figuras aisladas en Chile del corpus femenino de la época.⁹

Contradiciendo al género

- 29 Mientras algunas artistas creaban un repertorio de obras que reafirmaba su condición de género a través de las prácticas que resaltaban la corporalidad, un pequeño grupo de creadoras se interesaron por las tendencias cubistas y abstractas experimentadas a inicios del siglo XX. La prolongación de los géneros históricamente asociados al arte moderno, permitía el ingreso al sistema de circulación de las obras de arte, especialmente cuando las artistas se encontraban en Europa. Pero la modernidad traía consigo el predominio de los conceptos de virilidad, que se reafirmaban en los espacios intelectuales, bohemios y universitarios donde se construía una identidad artística y se expandían las experimentaciones y nuevas ideas. “Nuestro tiempo no es solo un tiempo de juventud, sino de juventud masculina”, planteaba en 1927 Ortega y Gasset, reflejando que la modernidad se establecía en los círculos progresistas, pero que seguían constituyéndose formal e ideológicamente como burgueses y patriarcales. Alusiones a la escultora Laura Rodig dan cuenta de ello cuando la señalan como una artista que “piensa y siente como cualquier varón por más inteligente y campanudo que se crea” (Revista de Arte, 1936: p. 61). O sobre Dora Puelma, cuya obra “Niebla en el Forestal” es considerada como una obra “digna de llevar, sin mengua, la firma de cualquiera de nuestros grandes maestros” (CANNOBBIO, 1923).
- 30 Las tendencias abstractas enfatizaban los conceptos de linealidad y racionalidad, así como la dimensión intelectual, considerados claramente elementos masculinos, versus la corporalidad y la intención del color, que se asociaban a lo femenino (FAXEDAS, 2013: pp. 34-35). Que las mujeres artistas experimentaran con estas tendencias, especialmente las geométricas, significaba, según Chadwick, una contradicción al natural instinto hacia lo femenino, una desvinculación a su experiencia vital como mujeres, pues ponían en duda la diferencia (CHADWICK, 1992: p. 297). Cabe destacar, sin embargo, que muchas artistas utilizaron los medios que ofrecía la abstracción para naturalizar las formas primarias de lo femenino, como Georgia O’Keeffe en Estados Unidos o Amelia Peláez en Cuba. No es posible encontrar el uso de este recurso en el caso de las pintoras chilenas. Así lo evidencian, al menos, las obras de Gabriela Rivadeneira y María Valencia y algunas abstracciones geométricas de este período realizadas por Ana Cortés. No sabemos con exactitud si artistas como Henriette Petit y Graciela (Chela) Aranís (1908-1996), ambas casadas con pintores abstractos –Luis Vargas Rosas y Serge Brignoni, respectivamente– hayan también experimentado con recursos similares, influenciadas por el trabajo de sus compañeros. “Quiero pintar! pero pintar grandemente, personalmente. De un modo varonil”, escribía Petit a Vargas Rosas en 1922. Cabe preguntarse si no se está generando, también, una *estética de resistencia* de lo femenino que busca, al mismo tiempo, cuestionar el modelo, desentrañarlo y descentrarlo.
- 31 Sara Malvar presenta sus obras en el Salón de Junio o “Exposición de Arte Libre. Creacionistas, Cubistas, Independientes” en 1925 auspiciada por el diario *La Nación*, junto a los integrantes del Montparnasse¹⁰, del *Salon d’ Automne*, Independientes y representantes del Cubismo (Fig. 13). Ejercicios que son considerados *de corto aliento*, y que se repiten en el Salón de 1928 en el que participaron Inés Puyó, Herminia Arrate,

María Tupper y Ana Cortés, junto a Camilo Mori y Hernán Gazmuri, entre otros jóvenes artistas. Pero ante obras ausentes, en su mayoría realizadas en el extranjero o relegadas a los depósitos de los museos, no es posible inferir que este recurso plástico haya sido utilizado como estrategia de vinculación con lo femenino por nuestras pintoras. Si no más bien, como punto de encuentro con las nuevas tendencias y formas de inserción en los grupos artísticos no oficiales.

Fig. 13. Sara Malvar, 'Composición' (1925?) Revista Zig-Zag, Santiago, 1925



Archivo Biblioteca Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile

- 32 Para la crítica chilena todos estos movimientos, incomprensibles y alejados de todo lo que pudiera relacionarse con conceptos de identidad, son englobados bajo el epíteto del *cubismo*. Es decir, no solo se trata de una cuestión de género, en el cual lo femenino y lo masculino quedaría *establecido* en las temáticas que producen hombres y mujeres, sino también del canon privilegiado, a estas alturas, por la Universidad de Chile y su Escuela de Bellas Artes. Las manifestaciones con tendencias fauvistas son las que mejor se expanden en esta época, ya que operan como el recurso más efectivo para acercarse a los movimientos de vanguardia, sin afiliarse totalmente a ellos. También es una estrategia recurrente para la instrumentalización del paisaje y vínculo factible de relacionar con las raíces locales. Esta tendencia resurge con la reapertura de la Escuela y la influencia de su director, Carlos Isamitt quien, además, aboga por potenciar los recursos primitivistas y populares en la búsqueda de una conciencia artística nacional, pero que deja fuera toda innovación.
- 33 Sin embargo, en 1933 cuatro jóvenes artistas, auspiciados por el poeta Vicente Huidobro, realizan la “Exposición de Diciembre”, un acto de total rebeldía al canon y a la tradición del arte chileno, constituyéndose en la primera exposición de arte abstracto en nuestro país. Gabriela Rivadeneira, María Valencia, junto a los estudiantes de arquitectura Waldo Parraguez y Jaime Dvor, presentan una serie de obras cercanas al constructivismo y al arte concreto. La obra “Madera” de Gabriela Rivadeneira (1900-2006) es una excepción extraordinaria en su época, no solo por tratarse de una obra abstracta –que es solo un recurso para la expresión plástica–, sino porque incorpora a su pintura elementos como maderas viejas y metales en una composición inédita hasta ese momento en Chile y, mucho menos, realizado por una mujer¹¹ (Fig. 14). Huidobro declara en el catálogo de la exposición,

La diferencia que hay entre una Rosa Bonheur y una Gabriela Rivadeneira consiste en que mientras la primera quita la vida a algo que tiene vida, la segunda dá (sic) vida a algo que no tiene vida. La primera es una asesina, la segunda, una creadora. (HUIDOBRO, 1933: p. 4)

Fig. 14. Gabriela Rivadeneira, 'Madera' (1933) Catálogo Exposición de Diciembre, Santiago, 1933



Archivo Biblioteca Nacional, Santiago, Chile

- 34 No es posible volver a localizar a Rivadeneira en ejercicios similares o exposiciones de la misma relevancia. Lluïsa Faxedas en su texto “¿Contra sí Mismas? Mujeres Artistas en los Orígenes de la Abstracción” señala que muchas de las artistas que innovaron en esta línea debieron enfrentarse a las dificultades que implicaba ingresar a este espacio masculino, quedando relegadas al campo de las artes aplicadas (FAXEDAS, 2013: p. 28).
- 35 En efecto, el cierre temporal de la Escuela de Bellas Artes en 1929 y el envío de estudiantes y profesores a Europa (Francia, Alemania e Italia) a especializarse en Artes Aplicadas, potenció el ingreso femenino al ejercicio de prácticas artísticas que permitían la disolución de las formas.¹² Esta resolución responde a los intereses del Ministro de Hacienda Pablo Ramírez durante la dictadura nacionalista, industrialista y anti-oligárquica del General Carlos Ibáñez del Campo (1925-1931). El cierre de la Escuela estaba destinado a potenciar la industria nacional, de modo que los artistas pudieran, a través de una calificación profesional, aportar con este desarrollo. Proyecto fallido, pues ninguno de los becados pudo integrarse a los procesos industriales y terminaron transformándose en profesores de la nueva Escuela de Bellas Artes y/o de la Escuela de Artes Aplicadas.
- 36 Entre las mujeres beneficiadas se encontraban Emilia Guevara que fue enviada a estudiar gráfica y *affiche*, grabado en madera y linóleo; María Valencia (artes textiles, juguetería artística, muñecas, dibujo de modas, sastrería de teatros, pintura sobre tela); Teresa Miranda (pintura, encuadernación y repujado en cuero, juguetería artística); Laura Rodig (pintura decorativa y grabado en metal al ácido, orfebrería); Inés Puyó (artes textiles, pintura sobre género, grabado al ácido en metales, *affiche*, grabado en madera y linóleo, encuadernación) y Graciela Aranís (pintura al fresco y mural, decoración interior, pintura sobre género, muebles).¹³

- 37 Desde 1928, fecha en que se reconoce la Escuela de Artes Aplicadas, el Salón Oficial examina el mérito de sus artistas premiándolos en las categorías de Artes Decorativas. Sobresalen con medalla Inés Puyó y Ana Cortés (1895-1988) –quien ya había experimentado tempranamente con la abstracción mientras se encontraba en Europa–, por un afiche presentado al concurso para su propaganda, medio en el que la artista se especializaría como docente, algunos años después. Un interesante grupo de escultoras, alumnas de Emilio Hochkoppler en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad de Viña del Mar, también desarrollan su labor en torno a las artes aplicadas, pero sin duda su aporte queda relegado a la hora de instalarlas en una historia crítica del arte chileno. El *ornamento*, las artes decorativas o aplicadas, resultaban para los artistas un arte menor, pero que para algunas mujeres permitió el desarrollo de formas alternativas, obras generalmente presentadas sin autoría en las revistas de difusión artística. La contradicción sobre lo femenino que planteaba la pintura abstracta quedaba ahora resuelta en el ejercicio de las artes aplicadas, espacio femenino por excelencia (Fig. 15).

Fig. 15. Autora sin identificar, “Mayólica” Revista de Arte, Santiago, 1935



Archivo Biblioteca Nacional, Santiago, Chile

Epílogo

- 38 Si bien todas estas mujeres se vieron enfrentadas a prejuicios respecto a su género, el desafío sobre sus producciones se realizó desde diferentes perspectivas. Sin embargo, durante las primeras tres décadas del siglo XX, no es posible determinar una respuesta de grupo unificada por las artistas respecto a sus producciones ni frente a la recepción masculina de sus obras. Pero sí una progresiva reacción a la restringida actividad artística, muchas de ellas desarrolladas bajo una especie de camuflaje temporal y contingente frente a las instituciones, en especial, frente al canon. Como por ejemplo, los ensayos sobre el desnudo y la ausencia temática de la maternidad, configurando no solo una identidad propia sino elaborando estrategias de colaboración y del discurso frente al cual se instalaron en la escena de las bellas artes chilenas.
- 39 Serán los catálogos de los salones y exposiciones, las secciones de arte de revistas magazinescas y algunas pocas especializadas, las que nos arrojan los nombres y obras

de estas mujeres. Son, a la vez, las principales fuentes de información sobre las artes chilenas, configurándose en espacios que legitiman los discursos estéticos desde donde se inscriben y determinan las redes de circulación del discurso, la obra, la comunidad artística, las omisiones y la memoria.

- 40 Así, desde las articulaciones de poder, de las redes de filiaciones y estrategias relacionadas con las políticas y reglamentos de los sistemas de difusión y circulación de las obras de arte, es que las artistas chilenas consiguen posicionarse, pero solo algunas logran inscribirse.

Fig. 16. Josefa Sanroman, "Interior del Estudio de una Artista", Siglo XIX.



BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, J.V. (2004), *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, San Sebastián, Nerea
- BUTLER, J. (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.
- CASTAÑON, F. (2006), *La Mujer en los Movimientos de Vanguardia*, Ateneo de Madrid.
- CASTILLO, E. (Ed. 2010), *Artisanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de La Universidad de Chile 1928-1968*. Ocho Libros Editores, Santiago

- CORDERO, K. y SÁENZ, I. (Comp. 2007), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana, México
- CORREA, M. (2012), *Gênero, genealogias & as novas famílias*, en *Mediações*, Revista de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Londrina, vol. 17, nº1, Londrina
- CORTÉS, G. (2013), *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno. 1900-1950*. Origo Ediciones, Santiago
- CORTÉS, J.M. (2001), *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, Espai d' Art Contemporani de Castello (EACC), Valencia
- CHADWICK, W. (1992), *Mujer, Arte y Sociedad*. Ediciones Destino, Barcelona
- DEL POZO, A. (2011); "Refinada histeria : el cuerpo femenino en Pityusa (1907) de José María Llanas Aguilaniedo", en Acedo, Noemí y Falconí, Diego (eds.), *El cuerpo del significante : la literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona, EdiUOC, pp. 325-336.
- EMAR, J. (1992), *Escritos de arte (1923-1925)*. Recopilación Selección e Introducción de Patricio Lizama A. Escritores de Chile II, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago
- GUERIN de ELGUETA, S. (Comp. 1928): *Actividades Femeninas en Chile: obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios: (datos hasta Diciembre de 1927)*, Santiago
- GUERRA, L (1995), *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago
- HUIDOBRO, V. (1933), *Exposición de diciembre: Maria Valencia, Gabriela Rivadeneira, Jaime Dvor, Waldo Parraquez*. 19 al 31 de diciembre 1933, Santiago
- JORQUERA L. (1928), "Una visita a la Exposición Femenina", en Guerín de Elgueta, Sara: *Actividades femeninas en Chile: obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho a validar sus exámenes secundarios*, Santiago.
- KIRKPATRICK, S. (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898 - 1931)*, Madrid
- MALOSSETTI, L. (2001) "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del 80 en Buenos Aires" En, *Voces en conflicto, espacios en disputa*. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Latinoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires
- MAYAYO, P. (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid. Pollock, G. (1998), *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Routledge, London
- MAYAYO, P. (2003), *Feminisme, art et histoire de l'art'*. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Espaces de l'art, Yves Michaud (ed). Paris. Consultado en: <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm#1>
- MAYAYO, P. (2003), "Modernidad y espacios de femineidad", en Cordero, K. y Sáenz, I. (Comp. 2007), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana, México
- VAL CUBERO, A. (2001), *La percepción social del desnudo femenino en el arte*. Memoria presentada para optar al título de Doctor, Universidad Complutense de Madrid

Publicaciones Periódicas

- (1936) "Galería Montparnasse. Exposición Femenina", en *Revista de Arte*, nº12, Año II, Santiago

- ACEVEDO, M.A. (2012), "Una aproximación al cruce entre "lo popular" y "lo femenino" en las historietas", en AVATARES de la comunicación y la cultura, Nº 3. ISSN 1853-5925. Mayo, Buenos Aires
- ASTORQUIZA, E. (1910), "Del verdadero y del falso Feminismo", en Revista Selecta, nº 4, año II, Santiago
- CANNOBBIO, A. (1923), "La exposición de una artista. Dora Puelma de Fuenzalida", en Revista Zig-Zag, 11 de agosto, nº 964, año XIX, Santiago
- CISTERNA JARA N. (2005), "Sujetos femeninos y espacios modernos en la narrativa de mujeres latinoamericanas de inicios del siglo XX: *Jirón de Mundo e Ifigenia*", en *Documentos Lingüísticos y Literarios*, nº28
- FARÍAS F. (2010), "El cuerpo de la histérica - El cuerpo femenino", en El misterio del cuerpo parlante, Argentina
- LIZAMA P. (2011), "Sara Malvar: una intelectual cosmopolita de la vanguardia chilena", en Taller de Letras, nº48, Santiago.
- RAYGADA C. (1937), "El V Salón de Verano de Viña del Mar", en Revista de Arte, nº 14, año III, Santiago
- TAPIA CABALLERO, R. (1926), "Judith Alpi de Holuigne, una gran pintora", en Revista Zig Zag, nº1135, 20 de noviembre.
- VALDÉS C. (2012), "Hasta siempre, Lily Garafulic", en El Mercurio, Viernes 16 de Marzo
- YAÑEZ SILVA, N. (1919), "El Salón Oficial de 1919", en Pacífico Magazine, noviembre, nº 83, Vol XIV
- YAÑEZ SILVA, N. (1920), 'El arte femenino en 1919', en Revista Zig-Zag, 18 de diciembre, nº 826, año XVI

NOTAS

1. Espejito, espejito en la pared, ¿Quién de todas es la más fina?"

El espejo dice: 'Blancanieves, perra negra,

Y que no se te olvide!!!...

2. La reciente revisión de catálogos, revistas magazinescas y especializadas de arte, dieron cuenta de la presencia de los nombres de 500 mujeres, pintoras y escultoras profesionalmente activas en Chile desde mediados del siglo XIX hasta 1950. Un número impensado que, sin duda, irá creciendo en la medida que accedamos a más fuentes de investigación. Sin embargo, de estos cientos de artistas solo un 25 % de ellas aparecen mencionadas en los libros tradicionales de historia del arte, y de esta cifra, solo aproximadamente un 10 % cuentan con datos biográficos detallados en investigaciones anteriores. Es decir, alrededor de un 75 % de nuestras artistas son desconocidas por la historiografía.

3. La Colonia Tolstoyana se apoyaba en las teorías de Tolstoy sobre la fraternidad universal. Literatos, arquitectos, pintores y escultores optaron por retirarse de la ciudad y vivir en comunidad. Sin embargo, el proyecto tuvo una corta duración, ya que las diferencias entre los líderes del grupo debilitaron el fundamento de la cohesión.

4. Efectivamente, fueron pocas las mujeres que ejercen la escultura como especialización artística y que deben enfrentarse a las resistencias, especialmente, en el escenario de los monumentos públicos. Tendremos que esperar hasta la segunda década del siglo XX para incluir a estas

mujeres en la elaboración de monumentos, cuando el orbe femenino comienza a cobrar protagonismo en el mundo político, hasta entonces solo reservado para los hombres. Recién en 1920 encontraremos “Héroes de las Concepción” de Rebeca Matte y en 1922 “Unidos en la gloria y en la muerte” de la misma autora. En 1935 se emplaza el “Monumento a don Crescente Errázuriz”, de Ana Lagarrigue. La misma autora realiza en mayo de 1943 un busto de bronce de Alfredo Enrique Commentz, fundador del Hospital Manuel Arriarán. Mientras que en 1941, Blanca Merino resalta con su obra “Manuel Rodríguez”, Muchas de estas artistas serán catalogadas con frases como *coraje poco común en su sexo* utilizado por los artistas chilenos para denominar el oficio de escultora y que se repetirá en los relatos referidos a Rebeca Matte, Luisa Isella, Laura Rodig y Lily Garafulic.

Si bien la difusión de las obras de estas artistas debió realizarse en las exposiciones colectivas y en las escuelas de arte, se apropiaron de otro espacio urbano en los monumentos funerarios y cuyos resultados podemos observar en el Cementerio General en Santiago. Al bajo costo que implicaban las obras realizadas por las escultoras, se añade la visión de la mujer asociada a los ritos de nacimiento y muerte, los que, a su vez, se enlazan con los códigos simbólicos primarios de lo femenino: la tierra, el agua y la luna como connotaciones de la fertilidad, lo oculto y lo inconsciente (GUERRA, 1995 : p. 23)

5. Uno de los problemas más recurrentes que enfrentan las artistas, es la imposibilidad de acceder a clases al natural. En Chile se introducen reformas a la enseñanza artística en 1902, separando los talleres en secciones para hombres y mujeres, de modo de resolver la entrega de una enseñanza superior *casi igual* a la de los hombres, protegiendo y resguardando a las jóvenes de los *inconvenientes* que sobrelleva la educación mixta. Pero aún cuando el proceso de enseñanza del dibujo al natural se homogeneiza con los años, las constantes críticas sobre la deficiente factura de las obras de estas mujeres a la hora de representar la figura humana, se hacen notar de forma recurrente en los artículos de la prensa.

6. El poema completo de Gabriela Mistral dice :

Todas íbamos a ser reinas (Gabriela Mistral)

Todas íbamos a ser reinas,
de cuatro reinos sobre el mar :

Rosalía con Efigenia
y Lucila con Soledad.

En el valle de Elqui, ceñido
de cien montañas o de más,
que como ofrendas o tributos
arden en rojo y azafrán.

Lo decíamos embriagadas,
y lo tuvimos por verdad,
que seríamos todas reinas
y llegaríamos al mar.

Con las trenzas de los siete años,
y batas claras de percal,
persiguiendo tordos huidos
en la sombra del higueral.

De los cuatro reinos, decíamos,
indudables como el Korán,
que por grandes y por cabales
alcanzarían hasta el mar.

Cuatro esposos desposarían,
por el tiempo de desposar,

y eran reyes y cantadores
 como David, rey de Judá.
 Y de ser grandes nuestros reinos,
 ellos tendrían, sin faltar,
 mares verdes, mares de algas,
 y el ave loca del faisán.
 Y de tener todos los frutos,
 árbol de leche, árbol del pan,
 el guayacán no cortaríamos
 ni morderíamos metal.
 Todas íbamos a ser reinas,
 y de verídico reinar ;
 pero ninguna ha sido reina
 ni en Arauco ni en Copán...
 Rosalía besó marino
 ya desposado con el mar,
 y al besador, en las Guaitecas,
 se lo comió la tempestad.
 Soledad crió siete hermanos
 y su sangre dejó en su pan,
 y sus ojos quedaron negros
 de no haber visto nunca el mar.
 En las viñas de Montegrande,
 con su puro seno candeal,
 mece los hijos de otras reinas
 y los suyos nunca-jamás.
 Efigenia cruzó extranjero
 en las rutas, y sin hablar,
 le siguió, sin saberle nombre,
 porque el hombre parece el mar.
 Y Lucila, que hablaba a río,
 a montaña y cañaveral,
 en las lunas de la locura
 recibió reino de verdad.
 En las nubes contó diez hijos
 y en los salares su reinar,
 en los ríos ha visto esposos
 y su manto en la tempestad.
 Pero en el valle de Elqui, donde
 son cien montañas o son más,
 cantan las otras que vinieron
 y las que vienen cantarán:
 'En la tierra seremos reinas,
 y de verídico reinar,
 y siendo grandes nuestros reinos,
 llegaremos todas al mar.' (MISTRAL, G. (1938): "Todas íbamos a ser reina" en Tala, Editorial Sur,
 Buenos Aires.)

7. Rebeca Matte, la más destacada escultora chilena del período, desarrolló gran parte de su formación artística y su trabajo en Europa, siendo una de las pocas artistas chilenas que ingresó a la Academia Jullien, en París y la primera mujer en ser nombrada Profesora Honoraria en la

Academia de Bellas Artes de Florencia en 1918. Fue en esta misma ciudad donde su hija Lily contrae tuberculosis, que la lleva a la muerte. Rebeca jamás se recuperará de esta pérdida, abandonando su oficio y dedicándose a escribir poemas y versos en honor a su hija.

Por otra parte, Henriette Petit se relaciona en París con diversos talleres de pintura y escultura, como el de Emile Antoine Bourdelle, quien realiza un extraordinario retrato de la artista chilena. Instalada en la ciudad europea contrae matrimonio con el también pintor chileno Luis Vargas Rosas, radicándose en Europa hasta 1941. En sus cartas revela cómo debió ayudar a solventar el hogar, trabajando en el Hospital Rouselle para enfermos mentales, mientras Vargas Rosas desarrollaba sus propuestas artísticas relacionadas con la abstracción. A su regreso a Chile pintó de forma muy esporádica, por lo que su obra es escasa.

Otros casos que podemos mencionar son los de Herminia Arrate, quien abandona la pintura momentáneamente al convertirse en Primera Dama en 1932, cuando Carlos Dávila asume provisionalmente la Presidencia de Chile; o el de María Tupper, que vende objetos de lujo junto a Henriette Petit, mientras que Ana Cortés ofrece leña a sus amigos.

8. Recordemos que se trata de mujeres consideradas no-ciudadanos, desprovistas de ciertos derechos civiles, legales e, incluso, morales. En Chile, recién en 1935 se otorga la posibilidad de votación femenina en las elecciones municipales y en 1949 se les concede el derecho a voto en las elecciones presidenciales y parlamentarias, lo que se concreta en 1952

9. Laura Rodig es una de las pocas artistas que aparece asociada a contextos latinoamericanos, como la exposición que realiza junto a Diego Rivera, Raquel Forner y Torres García en 1931, en el Salón del Grupo de Artistas Latinoamericanos de París. Experiencia similar viviría casi 30 años antes Celia Castro, en la Sociedad de Artistas y Escritores Latinoamericanos y su Sala Latinoamericana de Bellas Artes en París, liderada por el pintor chileno Pedro Reszka.

Rodig es una destacada escultora chilena, sin embargo ha sido considerada un sujeto ausente en la historia del arte de nuestro país. Más relacionada con la figura de Gabriela Mistral, de quien fuera su secretaria y con quien tuvo, probablemente, una relación sentimental, la obra de Rodig queda supeditada a este vínculo más que a sus logros artísticos y profesionales. Sin embargo, la artista tuvo grandes éxitos, especialmente en España donde expone en 1924 en el Museo de Arte Moderno de Madrid, dirigido entonces por el escultor Mariano Benlliure. La Junta del Patronato del Museo adquiere su obra “India mexicana”, transformándose en la primera escultora latinoamericana que ingresa a la colección. El mismo año expone individualmente en la Galería Arte y en 1930 en el Salón del Trocadero, ambos espacios localizados en España.

10. Uno de sus primeros detonantes es la exposición del Grupo Montparnasse en 1923, conformado por Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti y los hermanos Ortíz de Zárate.

11. Es posible que en la Escuela de Arquitectura ejercicios similares pudieran haberse realizado por las alumnas de la época, escasas por cierto, pero es un elemento a investigar con mayor profundidad.

12. La lista de pensionados a Europa alcanza, finalmente, a 26 profesores y alumnos de la Escuela, estipulados en el decreto nº 6140 de diciembre de 1929. Esto en apariencia, porque también fueron incorporados algunos personajes que nada tenían que ver con la Universidad de Chile. Las irregularidades a las que se enfrentan los becados ante la renovación de sus pensiones, lo dificultoso que se torna el viaje y el envío de las obras de retorno, son solo algunos de los constantes escollos que deben sortear, generando nuevas discrepancias y alertas frente al gobierno y sus políticas sobre la educación artística.

13. Sobre la Escuela de Artes Aplicadas ver: Castillo, 2010. Junto a estas artistas, viajaron Totila Albert, Jorge Madge, Julio Ortiz de Zárate, Camilo Mori, Isaías Cabezón, Julio Vásquez, Luis Vargas Rosas, Oscar Millán, Héctor Banderas, Gustavo Carrasco, René Mesa, Héctor Cáceres, Armando Lira, Laureano Guevara, Abelardo Bustamante, Roberto Humeres, Ignacio del Pedregal, Augusto Eguiluz, Marcial Lema y Rafael Alberto López.

RESÚMENES

No obstante la pervivencia de la doctrina de las esferas separadas y de la noción excluyente de *arte femenino*, que relegó a las pintoras chilenas al ejercicio de géneros pictóricos como los bodegones o pintura de género y paisajes, las preocupaciones del mundo moderno en los primeros años del siglo XX, en torno a la educación, los derechos sociales y la independencia económica, otorgarán nuevas libertades a las artistas.

La autolegitimación se verá facilitada por la oposición constante y excluyente del modernismo a la cultura de masas, como lo plantea Susan Kirkpatrick, hacia la incorporación del cuerpo femenino como auto representación de la propia autonomía artística durante los primeros treinta años del siglo. Una estrategia que permitirá a las artistas integrarse a los circuitos del arte chileno, pero que las excluyó de la inscripción histórica, situación que revisaremos en el presente artículo.

Malgré la survie de la doctrine des sphères séparées et de la notion qui exclue *l'art des femmes*, qui a réduits les peintres chiliennes à exercer un genre de peinture comme des natures mortes, des scènes familiales et des paysages. Les préoccupations du monde moderne au début du XX^{ème} siècle au sujet de l'éducation, des droits sociaux et de l'indépendance économique, accorde des libertés nouvelles aux artistes. La légitimité personnelle sera facilitée par l'opposition constante et exclusive entre le modernisme et la culture de masse, comme l'établit Susan Kirkpatrick, en vue d'incorporer le corps féminin comme auto représentation de l'autonomie artistique durant leurs trente premières années du siècle. Une stratégie qui permettra aux femmes artistes de s'intégrer aux circuits de l'art chilien, mais qui les a exclues de son histoire, une situation qu'on regardera dans l'article suivant.'

ÍNDICE

Mots-clés: identités, genre, art chilien, corps, femmes, féminité dans l'art, esthétique féminine

Palabras claves: identidades, género, arte chileno, cuerpo, mujeres, lo femenino en el arte, estética femenina

AUTOR

GLORIA CORTÉS ALIAGA

Universidad Adolfo Ibáñez - Magister en Historiadora del Arte
cortes.gloria[at]gmail.com